

El paisaje en la pintura flamenca primitiva

Grado en Bellas Artes- Universidad de Sevilla

Curso 2018-2019

Rosa Aguilar Santos

Trabajo Fin de Grado



TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN BELLAS ARTES - UNIVERSIDAD DE SEVILLA - CURSO 2018/9

El paisaje en la pintura flamenca primitiva

Rosa Aguilar Santos

Daniel Bilbao Peña

Vº Bº DEL TUTOR:

Índice

1. Historia del paisaje
2. La pintura flamenca primitiva
 - 2.1. Introducción histórica
 - 2.2. Técnica y materiales
 - 2.3. Pintores flamencos primitivos
3. Conclusiones
4. Bibliografía

1. Historia del paisaje

Inicialmente el concepto de paisaje se concibió como el lugar donde se desarrollaban los hechos, el escenario de los personajes, cuando el paisaje en sí es una elaboración humana resultante de la contemplación romántica de la naturaleza.

No resulta fácil encontrar una definición acorde a todas las áreas de conocimiento con las que se relaciona, pero es en el ámbito artístico en el que el término adquiere sentido.

Ya en el siglo I la cultura romana crea jardines y espacios de recreo, siendo representada pictóricamente esta vida campestre, pero no es hasta el siglo V, cuando se acuña el término paisaje en China, resultante del interés por crear, pintar y describir sus jardines. (Javier Maderuelo, 2006, portada)

En el arte oriental la pintura de paisaje se concibe como una experiencia vital, resultante de la interiorización del elemento a pintar. Fueron los pintores de la dinastía Tang los que impusieron esta manera de trabajar, que no busca una mimesis racional de lo observado sino más bien como una expresión gráfica del pensamiento taoísta, que tras la caída política de la dinastía Han en China, da lugar a la práctica del retiro en la naturaleza, que da origen al descubrimiento del paisaje como tal, comenzando a través de la poesía, funcionando por tanto la pintura como ilustración de la anterior. (Javier Maderuelo, 2006, p. 20)



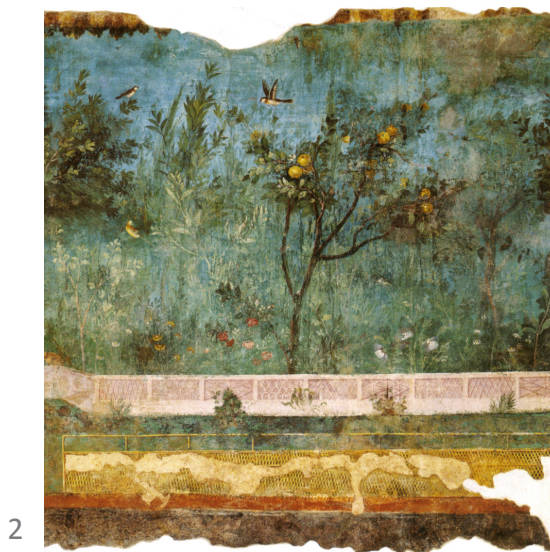
1

Este tipo de retiro es una actitud que adoptaron algunos hombres ilustrados que, al caer en desgracia, “querían manifestar su desacuerdo con el nuevo régimen. En su soledad, estos eremitas se desprendieron de las constricciones del pensamiento moral y político del confucianismo, para empezar a considerar la belleza de la naturaleza en sí misma”. (Javier Maderuelo, 2006, p. 20)

Pero antes de todo esto, la jardinería en Oriente ya había creado numerosos paisajes para el deleite visual, convirtiéndolo en un arte por su complejidad. La pintura como arte independiente no surge hasta la aparición de Gu Kaizhi (346-407), presentándose en ese momento las obras en rollos de seda, y coincidiendo con la creación del término paisaje.

Existió en la cultura clásica este mismo gusto:

Como sucedió en el Imperio Romano, que disfrutó de una espléndida literatura, denominada pastoral, en la que se describe el encanto de los lugares y construyó hermosos jardines creados para el placer y no para obtener de ellos alguna utilidad productiva, pero, sin embargo, no llegó a generar una auténtica pintura de paisaje ni, tal vez lo más importante, poseyó una palabra específica para nombrarlo. (Javier Maderuelo, 2006, p. 19)



Epicuro fundó en Atenas una escuela filosófica llamada <<Jardín>> donde se retiraban a disfrutar del placer de los sentidos y el cultivo de la amistad. Según Agustín Berque para que una cultura entienda lo que es el paisaje debe crear jardines para su disfrute. (Javier Maderuelo, 2006)

Como explica Javier Maderuelo (2006) en la obra Paisaje: Génesis de un concepto, el jardín más representado en la historia del arte occidental se trata del Paraíso Terrenal, primer jardín de la narración Bíblica, que en el Génesis se nombra con el nombre de Edén, lugar ameno y delicioso que Yahvé concedió a Adán y Eva para que habitaran sin temores ni preocupaciones. y que en un principio el término (paraíso) significaba solamente cerca, es decir, convirtiéndose en sinónimo de jardín o vergel en el que crecen fértilmente las plantas. (p. 53)

En el mundo de la Historia del Arte se considera que los primeros paisajes europeos representados son los realizados por Giotto en la iglesia de San Francisco de Asís, usando el paisaje como escenario de los hechos, por lo que no puede considerarse como un paisaje en sí mismo. Fue uno de los principales iniciadores del movimiento renacentista al ser el primero en sustituir los fondos dorados por fondos reales. Hubo que esperar hasta este movimiento para que desarrollaran un mayor interés por estudiar la perspectiva y calidades lumínicas que finalmente sí darían lugar al concepto de paisaje.



Tomando en cuenta lo que se acaba de decir, podemos, simplificando mucho, recalcar lo siguiente: mientras en la pintura clásica occidental domina la figura humana, que, a juicio del pintor, basta para encarnar toda la belleza del mundo, “el pintor chino, a partir de los siglos IX y X, privilegia el paisaje, que, a la par de revelar el misterio de la naturaleza, le parece adecuado para expresar a la vez los sueños y los <<rasgos>> profundos del hombre.” (Cheng, F.,2012, p 240)

En Occidente entonces el cuerpo humano era el motivo central a representar, la pintura seguía teniendo carácter didáctico y religioso, por lo que el fondo no era más que el escenario para los personajes. Aunque existen posibles pioneros del paisajismo en el siglo XVI como Durero, que habiendo representado paisajes en su autonomía, no resultaban más que apuntes para obras posteriores necesitadas de un fondo.

Es justo antes de este punto donde me detendré luego, ya que surge en Flandes una corriente pictórica denominada flamenco-primitiva que comenzará a representar el “paisaje” ya no sólo como fondo si no dotándolo de la carga sentimental que se les atribuye a los personajes en función de la escena. Se produce entre estos pintores una reivindicación del paisaje, tratando siempre de buscarle un hueco.

Aun así en general seguían compartiendo las características propias del inicio de la pintura de paisaje en el resto de corrientes: función secundaria en la escena supeditada a las figuras y rechazo de la naturaleza salvaje.

La visión que en Europa se ha tenido de la naturaleza y de los elementos de ésta, se sustenta en gran medida en la visión religiosa de la misma. Por ello, las diversas manifestaciones naturales así como sus variadas apariencias han poseído mayoritariamente una carga alegórica y moralista profunda, y en consecuencia no han sido –en el campo artístico-, más que meros contribuyentes al escenario global de la historia, siempre presidida por personas y personajes históricos. Imágenes como las montañas del Purgatorio, la peligrosidad de una cadena montañosa, la furia desatada en la tormenta, las incontrolables inundaciones, los terribles terremotos, la ferocidad de las bestias salvajes, no hacían sino apoyar la concepción de una naturaleza indómita y amenazadora que no era “digna” de ser representada en solitario o que, sencillamente, carecía de interés. Fenollosa añade que “la verdad es que toda la Edad Media la dual vista de la naturaleza- naturaleza salvaje- era esencialmente mala; el horror y las grandes rocas y vacíos valles, la hostilidad de la materia hasta el espíritu humano al cielo-dirigido, retrasó la visión europea de la belleza en las montañas y tormentas hasta el siglo diecinueve. Esto, con, el deseo del hombre de rodearse de jardines formales, de remoto parecido a las composiciones naturales”. (González, M. T., 2005, p. 228).

Es más, tendremos que esperar bastante para que el paisaje merezca la atención exclusiva de los tratadistas de arte, ya que los primeros ensayos sobre este tema en exclusiva, no son anteriores al siglo XVIII. Arnaldo nos comenta que “En los tratados de pintura el género del paisaje ha ocupado tradicionalmente un lugar indeciso, de condición opinable, e incluso indefensa, necesitada de atribuciones precisas que facilitaran la equiparación del paisajismo con la pintura de tema.” (González, M. T., 2005, p. 227).

Dejando a un lado el sentimiento del hombre occidental hacia la naturaleza, sobre el que volveremos más tarde, veamos qué hay del concepto artístico del paisaje, de la palabra en sí, y del nacimiento de las escuelas paisajistas. La palabra paisaje ya existía en holandés (Landschap) hacia 1539, referido a la pintura de paisaje. No es casual que este término se conozca en una localidad del norte de Europa, pues es precisamente allí donde las primeras figuras preponderantes del paisajismo occidental desarrollan su trabajo. (González, M. T., 2005, p.231).

Hay controversia con esto ya que hay numerosas obras denominadas (a posteriori) como paisajes en un momento en el que el término aún no estaba formado, por lo que la intención del autor no era la de representar el concepto de paisaje acuñado posteriormente, si no seguramente, como comentábamos antes, el usarlo como boceto para obras posteriores necesitadas de fondos.





5



6

Posteriormente el paisaje iría resultando ya no solo como tal, sino como ayuda para la escena en la que el paisaje pudiera tomar un carácter simbólico/alegórico/sentimental como hace Bellini en obras como *San Jorge luchando con un dragón*.

Cuando la pintura utiliza un lenguaje alegórico y los objetos y los fenómenos de la naturaleza cobran la categoría de símbolo, los árboles, ríos, piedras, plantas y animales, así como las tempestades, amaneceres o bonanzas son utilizados en los cuadros por su carácter simbólico y no por su naturaleza intrínseca o por sus cualidades compositivas. (Javier Maderuelo, 2006, p. 213)

Paisaje es un término moderno en Occidente, hay que usarlo con cuidado cuando se encuentra en traducciones anteriores al s. XVII como los bocetos de Durero mencionados antes que tenían como fin el resultar de fondo para otras obras.

Los valores que han conformado nuestra cultura consumista nos han conducido a una <<cosificación>> del paisaje; sin embargo, el paisaje no es una cosa, no es un objeto grande ni un conjunto de objetos configurados por la naturaleza o transformados por la acción humana. El paisaje tampoco es la naturaleza ni siquiera el medio físico que no rodea o sobre el que nos situamos. El paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura. El paisaje, entendido como fenómeno cultural, es una convención que varía de una cultura a otra, esto nos obliga a hacer el esfuerzo de imaginar cómo es percibido el mundo en otras culturas, en otras épocas y en otros medios sociales diferentes del nuestro. ” (Javier Maderuelo, 2006, p.17)

El paisaje no es, por lo tanto, lo que está ahí, ante nosotros, es un concepto inventado o, mejor dicho, una construcción cultural. El paisaje no es un mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes. (Javier Maderuelo, 2006, p.38)

2. La pintura flamenca primitiva

2.1. Introducción histórica

El estilo Gótico abarca desde el año 1200 a 1450, incluyéndose pues en la época medieval (siglo V a siglo XV). Sin embargo voy a contextualizar los siglos XV Y XVI, en los cuales se da la pintura flamenca primitiva, entre el Gótico y el Renacimiento.

Me interesa especialmente este periodo histórico como transición entre la representación simbólico-religiosa que se daba en el Gótico y el interés que surge en el Renacimiento por el naturalismo derivado principalmente del antropocentrismo, pero dando lugar a su vez el desarrollo de los estudios perspectivísticos y lumínicos en los que poco a poco se iría integrando el paisaje. Se produce entonces en este periodo una producción pictórica muy rica tanto por la transición en sí como por el enriquecimiento de la burguesía (como consecuencia del auge de la industria textil) en Flandes, donde Felipe el Bueno instauró su centro político. Todo esto dio lugar al surgimiento de numerosos mecenas como el canciller Rollin.

En 1477 el ducado pasa a la corona austríaca de Habsburgo, debido a su relevancia económica. Los Habsburgo tienen una rama española desde época de Carlos I, la dinastía de los Austrias, lo que determina que el arte español del Renacimiento y el Barroco esté íntimamente relacionado con las formas flamencas. (Recuperado de <https://www.artehistoria.com/es/estilo/pintura-flamenca>) Tres aspectos marcan el sistema medieval de la concepción del arte, y por lo tanto también las transformaciones de la forma y de la estructura de las obras pictóricas: determinación del tema, la reflexión sobre la belleza y el descubrimiento de la naturaleza como fuente de experiencias estético-emocionales. (Toman, R., 1998, p. 394)

Hasta el siglo XV los pintores eran intérpretes de las historias sagradas y su función era la de hacerlas comprender, no para el placer visual por su contemplación, sin embargo al tener encargos no solo por parte de las iglesias sino también de la burguesía, se potenció el retrato psicológico y el deseo de virtuosismo. Anteriormente las figuras se presentaban como símbolos, sobre fondos planos y no fue hasta Giotto que eso comenzó a sustituirse por lo que posteriormente se denominarían paisajes. (Maderuelo, J., 2006)

En esta disputa sobre la esencia de la realidad puede observarse cierta tendencia a valorizar la naturaleza y la vida cotidiana, que iba unida a la recepción de la filosofía de la Antigüedad, y en particular de las obras de Aristóteles.

En este contexto se ha de citar especialmente a Santo Tomás de Aquino (1224-1274), cuyo sistema quedó influido decisivamente por el carácter lógico-sistemático de la filosofía aristotélica. (Toman, R., 1998, p. 394)

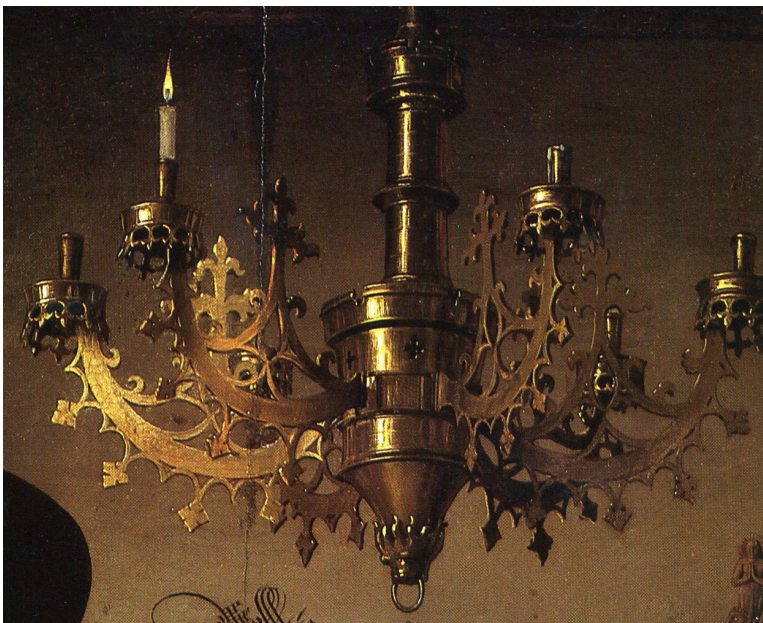
Como explica Rolf Toman (1998) para Santo Tomás, la obra de arte era un reflejo del mundo físico que, a su vez, había de considerarse como una metáfora del cosmos divino y es durante

este periodo que se trata los objetos con una ternura y un respeto casi místicos. Por otro lado, son temperamentos fuertemente religiosos y están constantemente unidos a la divinidad. La composición de sus obras está dirigida por una simbología matemática y mística elemental. No son obras ingenuas, como al pronto se pudiera pensar al contemplar sus figuras, si no cuidadosamente estudiadas y resueltas. (p. 394)

También piensa que para comprender la pintura de los primitivos holandeses es importante tener en cuenta su interés por representar la naturaleza y la realidad de manera fiel, teniendo la necesidad de buscar nuevas formas de representación, que finalmente marcarían la “visión europea”. (p. 386)

Juan José Martín (1978) habla también de la necesidad del artista de la importancia del género, que añade detalles para deleitar tratando de buscar “la mejor contextura” aunque siempre dentro del marco religioso. Es así que esta pintura llega a alcanzar tanta precisión, también influida por la visión burguesa, enriquecida gracias a su trabajo. Estos artistas trabajaban casi como artesanos, regidos por las normas y duro aprendizaje de su profesión. (p. 599)

“En el siglo XIV comienza a producirse un cambio en la arquitectura que aparece en la pintura. La arquitectura que se representa con el único objeto de dividir y ornamentar la obra pictórica es sustituida por el motivo arquitectónico autónomo. (Toman, R., 1998, p. 402)



7 8

Y es que hasta la llegada de los primitivos flamencos “cada figura se leía como un “signo”, aisladamente. La estructura ornamental no unía, sino que separaba unas partes de otras, para subrayar la sucesión de la lectura. La reproducción pictórica parecía orientarse por el metaforismo del lenguaje.” (Toman, R., 1998, p. 393)

Sin embargo ya a partir del siglo XV empieza este afán por representar la profundidad y perspectiva de una manera más verosímil, resultante del interés por representar su realidad. Como consecuencia de ello durante los siglos XV y XVI surge una reivindicación del paisaje entre los pintores primitivos flamencos, que ya lo usaban con una identidad que fuera acorde con la escena y

que posteriormente explicaré. De igual modo estos paisajes no se encontraban en ningún caso de manera aislada, siempre como acompañamiento a la escena.

Estos paisajes se realizaban sin referentes del natural, trabajaban de memoria por lo que los elementos naturales resultaban completamente estereotipados. De igual manera las figuras se componían equilibradamente de forma que las imágenes seguían conteniendo un movimiento muy comedido como en los siglos anteriores.

Este grupo de pintores se forma en las tierras de Flandes (actual Bélgica) durante los siglos XV y XVI, mientras en Italia se desarrollaba el Quattrocento, del cual en cierto modo se dejó influenciar por los continuos viajes a Italia, ya que emplazaban generalmente las escenas en ciudades coetáneas a ellos.



Cabe destacar la importancia de las relaciones creadas entre ellos (aprendiz/maestro) dejándose influenciar por el interés perspectivístico. Muchos llegaron a ser maestros importantes que continuaban el estilo de su anterior, existen numerosas obras resultantes de estas escuelas y también infinidad de obras anónimas.



Como precedentes más obvios se encuentran las pinturas Románicas pero también Juan José Martín (1978) observa lo mucho que debe esta pintura a la miniatura; en realidad, casi es una miniatura sobre tabla. Nada más opuesto al fresco monumental y decorativo desarrollado en Italia. (p. 600)

Lo que más me ha interesado de ellos ha sido la reivindicación del paisaje como motivo evocador que acompaña a la escena, el interés por la belleza natural de las cosas que da lugar a un naturalismo detallista y las estrategias formales como los puntos de vista altos, que usaban para dar lugar a la representación de los "paisajes" como se ve en las obras de Bruegel o Patinir.

También me interesaba este periodo porque no es hasta el siglo XVII que los pintores empezaron a pintar paisajes del natural y por tanto se puede apreciar que en los cuadros de estos pintores los elementos paisajísticos y arquitectónicos funcionan como los símbolos medievales de los que hablábamos antes. A la hora de representar un árbol no lo harían con la objetividad de un pintor pleinarista sino que pintarían lo que para ellos sería la idea de árbol.

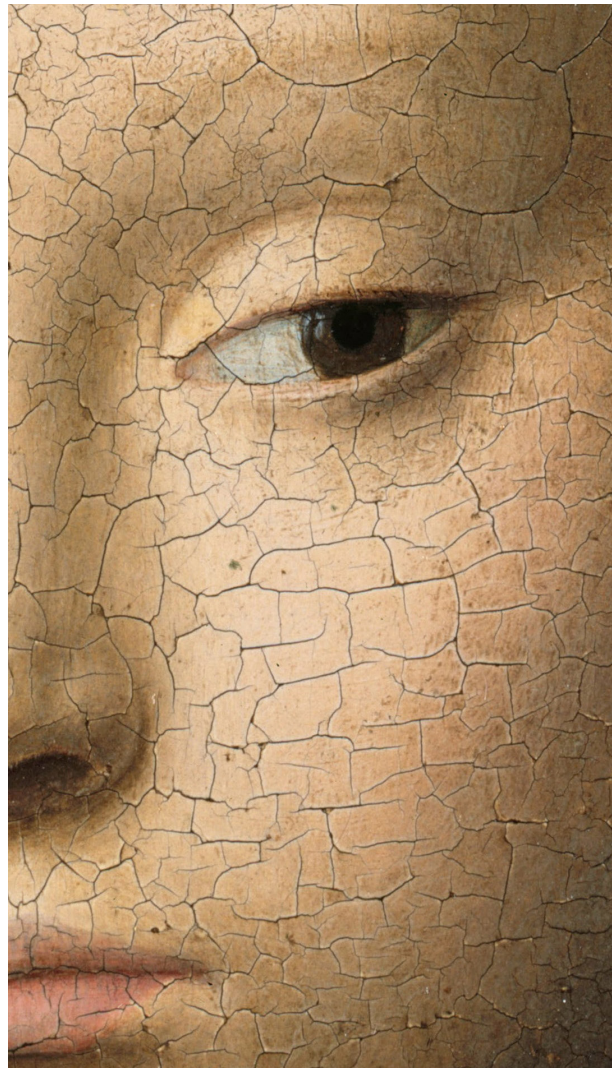
Es curioso ver también cómo muchas de las obras tienen carácter secuencial, ocurriendo distintas escenas en un mismo escenario, en estos casos se convierte en algo importante la neutralidad estilística del paisaje. Formalmente destaca también la perspectiva jerárquica heredada de la época medieval y se desarrolla también en esta escuela el retrato psicológico. Las composiciones siguen siendo muy rígidas pero los retratos empiezan a tener expresión.

2.2 Técnica y materiales

La mayoría de las obras estaban realizadas sobre madera ya que el uso del lienzo se estaba empezando a llevar a cabo. Es por esto que las dimensiones de las obras son tan reducidas y se tiende a usar dípticos y trípticos para poder aumentar el tamaño de la imagen. “El retablo revolucionó el ambiente de los Países Bajos, decidiendo la suerte de una técnica y de un estilo. La tercera dimensión y el ambiente atmosférico quedaban también impuestos en la pintura flamenca.” (Juan José Martín, 1978, p.606)

La técnica por excelencia fue el óleo, Ya era conocido de antiguo, e incluso en el siglo XIV se han pintado obras con el óleo. Pero la parvedad de su empleo se debe a las dificultades que entrañaba. El aceite fue primeramente usado para retocar sobre el temple, si bien este procedimiento tenía el peligro de disolver la capa de fondo. Así, pues, los técnicos se esfuerzan en buscar aceites que lo eviten. Un paso hacia adelante supone la superposición de una capa de óleo sobre la pintura al temple. Y ya definitivamente el proceso consistió en pintar por sucesivas capas de óleo, es decir, con arreglo al sistema de veladuras. (Juan José Martín, 1978, p. 600)

Juan José Martín (1978) explica que cuidaban mucho los materiales, incluso las tablas sobre las que se pintaba eran de la mejor calidad, normalmente de nogal y roble. Y se esmeraban en el proceso de imprimación: daban una capa de estuco y cola animal (a veces con blanco de plomo) y sobre ella se aplicaban las distintas capas de pintura. De esta manera conseguían una mayor luminosidad, ya que el blanco del fondo atravesaba las veladuras de óleo. (p. 606)



2.3. Pintores primitivos flamencos



12



13

Antes de comenzar con la descripción de cada uno de los artistas que he considerado más importantes dentro de la escuela de pintores primitivos flamencos me gustaría hacer especial hincapié en sus antecedentes más cercanos, las miniaturas iluminadas. Como comenta Rolf Toman (1998) en *El Gótico: arquitectura, escultura y pintura: el sublime naturalismo artístico*, sello de calidad de la pintura flamenca, puede encontrarse en germen ya en las Très Riches Heures que iluminaron los hermanos Limbourg hacia 1415 para la corte borgoña. (p. 412)

Aunque la mayor parte de estas pinturas fueron realizadas en los siglos XIV y XV, no por ello son menos valiosas en su expresión. Especialmente relevantes resultan las miniaturas de “El Romance de la Rosa” y en “Les Très Riches Heures del Duque de Berry.”

Jan van Eyck (hacia 1385 Maaseik -1441 Brujas) estudió pintura con su hermano veinte años menor Hubert. Juan José Martín (1978) explica que en sus viajes a España y Portugal contempló los efectos de la brillante luz del sol así como las formaciones rocosas y montañosas tan diferentes de la melancolía y llanura de su país nativo y aunque en ese momento era pronto para dominar las reglas de la perspectiva, Jan destacó en el uso del color, las variedades de escenarios y la una minuciosa perfección de acabado, prestando atención incluso a las sutilezas de los juegos de luces en el paisaje. (p. 49)

Otras comparaciones

Muestran que la concepción iconográfica de van Eyck era decididamente novedosa y que ésta se debía a un cambio de posición en el mundo visible. Para decirlo brevemente: para Broederlam, el paisaje era meramente un fondo, y la arquitectura tan sólo un marco para los sucesos bíblicos que narraba. Para Van Eyck, la realidad adquirió un nuevo valor, y el hombre encontró en él su naturaleza externa, sin idealización alguna. (Rolf Toman, 1998, p.406)

Lo que aporta Van Eyck es un examen analítico, microscópico de la realidad. Los detalles particulares se cuentan con facilidad en el marco de una perspectiva geométrica. Esta manera de concebir el arte, a trozos, es muy indicativa de la mentalidad experimental de Norte. Por el contrario, los italianos sintieron predilección por buscar la unidad visual, por sintetizar los valores universales. Un Piero della Francesca es la antípoda de Van Eyck. (Juan José Martín, 1978, p. 601)

En el cuadro del canciller Rollin aparece el que es considerado como el más maravilloso paisaje eyckiano según Juan José Martín (1978), donde, según él, se demuestra el amor del artista hacia el paisaje, ya que un cuadro de interior como éste lo ha convertido en una perspectiva externa. En el balcón hace su aparición un jardincico, que será un <<hortus conclusus>>, esto es, el jardín del paraíso. La ciudad del fondo, aunque de perfil gótico norteño, viene a ser la Nueva Jerusalén, atravesada por un río <<de agua como cristal>>. (p. 606)

Esta apreciación simbólica del paisaje en esta obra la hace también Rolf Toman (1998) sugiriendo que el acontecimiento al suceder en el mundo quiere hacerlo testigo de él, añadiendo símbolos que lo ejemplifiquen como el lirio, símbolo de la maternidad virginal de María, la urraca y un faisán, elementos de un ambiente con ecos del Paraíso terrenal. (p. 411)

Llama especial atención el uso de la perspectiva jerárquica empleada en esta obra, siendo del mismo tamaño el canciller y la Virgen y únicamente reduciendo el tamaño del ángel que corona a la Virgen. Se deduce por tanto el poder político que llegó a alcanzar el canciller.





Rogier van der Weyden (hacia 1399 Tournai -1464 Bruselas), que realmente se llamaba Rogier de la Pasture, en torno al cual se forma la escuela de Tournai, siendo el maestro más influyente en toda la escuela flamenca. Fue aprendiz de Robert Campin que se cree que era el Maestro de Flémalle y visitó Italia, lo que le influyó en su obra.

Técnicamente van der Weyden alcanzó tan gran perfección como los hermanos van Eyck; aunque, por su estilo se acercó más a su maestro Campin, especialmente en las fisonomías. Lo que distingue su obra es la intensa atmósfera espiritual que crea valiéndose de ricas y sutiles tonalidades de color. (Panofsky, E., 1998, p. 125)



20



21

Petrus Christus (hacia 1410/1420 Baarle-Hertog – 1475/1476 Bruges) continuó la tradición de los hermanos van Eyck pero como explica Erwing Panofsky (1998) Christus fue más allá que los van Eyck en la exploración de la perspectiva; y, más tarde y copiando aquí a van der Weyden, en la representación gráfica de la emoción. En aquel tiempo la imitación en pintura se practicaba en un mayor grado que en nuestros días, en los que la individualidad es lo que importa en arte. Entonces no se juzgaba deshonoroso continuar una tradición establecida por un artista de la generación anterior, aun cuando, como en el caso de Christus, esto condujera a un estilo arcaico. (p.33)



22



23



24

Hugo van der Goes (hacia 1440 Gante – 1482 Colonia), pintor del conocido retablo de Portinari situado en el Museo de los Uffizi de Florencia, en el cual se advierte la relación figura paisaje: El cuerpo central de la Adoración de los pastores y las dos alas (a la izquierda, San Antonio, Santo Tomás y Tomasso Portinari con sus dos hijos; a la derecha, las santas María Magdalena y Margarita con Maria Portinari y su hija) están relacionados entre sí con el paisaje de fondo. (Rolf Toman, 1998, p.418)



26



25

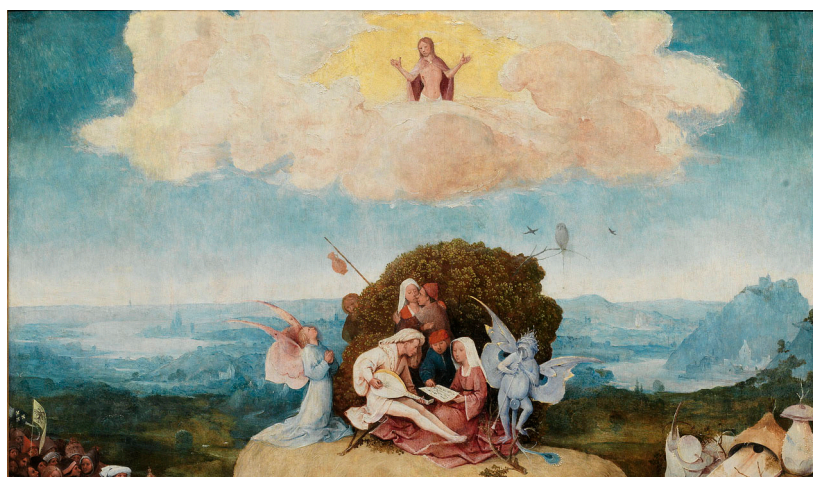


27

Jheronimus Bosch (1450 Hertogenbosch -1516 Hertogenbosch), como comenta Juan José Martín (1978) fue una de las personalidades más originales de la pintura flamenca. Sus cuadros tuvieron enorme aceptación en España, donde se le conoció habitualmente por el Bosco. (p. 611). El Bosco no censura, no es un verdadero moralista, sino tan sólo un cronista caricaturesco, de una sinceridad aplastante. (p.612)

“Éste pintó imágenes del mundo: lo que le importaba era el hombre que intentaba comprender un mundo que le oprimía y que en muchos casos se le antojaba tétrico. ” (Rolf Toman, 1998, p.424)

En su análisis del Bosco, temprano pero aun válido, Hans Höllander caracterizó las estructuras de sus cuadros y dibujos en relación con la conditio humana, la voluble situación del hombre en el mundo, tanto por lo que se refiere a las escenas de la Pasión como a los motivos costumbristas moralizantes. (Toman, R.,1998, p.424)



30



31

32



33

Gerard David (hacia 1450 Oudewater - 1523 Brujas) fue el último maestro de la escuela de Brujas, "su obra presenta una paradoja. Se anticipó al Renacimiento en profundidad emotiva, mientras cultivaba el suave y solemne estilo de los siglos anteriores. "

"En el Bautismo de Cristo, del Museo de Brujas, acredita su afición al paisaje y a las perspectivas profundas" (Juan José Martín, 1978, p.610)

34



35



36

Quentin Matsys (hacia 1464 Lovaina - 1530 Amberes) considerado por Erwin Panofsky (1998) como un artista que amalgamó las tradiciones del arte flamenco con temas clásicos del Renacimiento y que posiblemente trabajase en el taller de Albert Bouts, el hijo de Dieric Bouts. Dos años después fue recibido de maestro en el gremio de pintores de Amberes, cuando en este tiempo era Amberes el centro del comercio, del saber y de las artes en los Países Bajos y Matsys gozó de la afluencia de la ciudad. También añade que Joachim Patenier fue su amigo, y pintó paisajes como fondo para algunos de sus cuadros.



37



38



39

Geertgen tot Sint Jans, cuyo nombre sería Gerardo de los hermanos San Juan, (1465 en Leiden-1495 en Haarlem), fue discípulo de Albert van Ouwater, fue nombrado pintor oficial de la orden de los caballeros de San Juan, en Haarlem. Pese a su precoz muerte, realizó una obra de mucha calidad.



40



41



42

Pieter Brueghel el Viejo (hacia 1525 cerca de Breda -1569 Bruselas) perteneció a una familia de pintores y trabajó de maestro en Italia de donde cogió sus referencias paisajistas montañosas. Erwin Panofsky (1998) considera que la mayor parte de los pintores flamencos de su tiempo estaban fuertemente influidos por el arte italiano contemporáneo, mientras Brueghel creó una manera completamente individual, pese a la influencia que tuvieron los montes italianos en sus paisajes. Las primeras obras de Brueghel presentan la influencia de las pinturas fantásticas y simbólicas de el Bosco. Brueghel estaba evidentemente intrigado por las fantasías tejidas por este artista y algunos artistas como él aprovechaban sus obras para denunciar situaciones políticas como la Guerra de Flandes: en muchas de las obras que se conservan de Brueghel se dan muestras de las brutalidades a las que estuvo sometida la población durante estas guerras. (p.32)

En la obra de Brueghel el paisaje cobra mucho más protagonismo al representar escenas profanas, lo cual daba más pie a desarrollarlo. Al igual que Patinir usa una perspectiva más alta para facilitar la representación de la escena.



43



44

Joachim Patinir (1480 Dinant – 1524 Antwerp), también llamado de Patenier, según Juan José Martín (1978) es el mayor paisajista de Flandes en estos tiempos. Aprendió del Bosco la visión sintética de la naturaleza, los efectos luminosos que resuenan en la lejanía. El paisaje de Patinir es ordinariamente puro; en él encajan unas pocas figuras humanas. El artista se quiere acercar a la naturaleza, para lo que precisa alejarse de los consabidos temas religiosos. Es un paisaje integral, de tierra y cielo, hasta de mar a veces. El espacio va jalonado por bosquecillos, peñascos puntiagudos, como agujas de catedral gótica, y por nubes. Es un paisaje idealista, coloreado con tonos deliciosos, donde predominan purísimos añiles y verdes. También se evade Patinir de la naturaleza, pero no lo hace mediante formas caprichosas, sino valiéndose de colores. Poesía y lirismo evocan estos cuadros, hechos para el sosiego del alma. (p. 613)



45



46



47



M^a Teresa González (2005) que quizá es Joachim Patinir el primer artista a quien se refiere otra gran figura, Durero (Albrecht Durer 1471 – 1528), como maestro de paisajes. Las palabras que Durero dice exactamente al describir a Patinir en alemán son: “der gute Landschaftsmaler”, el buen paisajista o pintor de paisajes, y al que posteriormente se le incluye entre las tres máximas figuras de la pintura flamenca. Patinir, junto a otros compatriotas flamencos, como Quentin Massys , va a iniciar la auténtica revolución paisajista, al igual que figuras importantes de los países nórdicos, tanto en la misma época (siglo XVI) como en el siglo siguiente. En su obra convergen varias características primordiales para hacer de éste un género independiente: gran protagonismo de la naturaleza, representación de una visión salvaje y no ordenada de lo natural, énfasis en el verismo de los elementos del paisaje, etc. Quizá lo que determina que las pinturas flamencas de Patinir estén anunciando el nuevo género del paisaje, es que ya no se centra en la temática religiosa como en los tiempos pasados, Patinir produce una desacralización de la pintura, para dar cabida a una nueva etapa: el descubrimiento del mundo que le rodea. (p. 235)

3. Conclusiones

Como comentaba antes, no es hasta el siglo XIX que los pintores europeos comienzan a pintar del natural, esto condiciona por completo los paisajes pintados previos a esta fecha, ya que los primeros debían de haber sido pintados mediante un proceso más meditativo, para luego trabajar en el estudio a partir de apuntes o por retentiva. Sólo se ve una independencia mayor del paisaje en Brueghel el Viejo y Patinir (aunque las obras de éste último siguieran conteniendo escenas religiosas) y me sorprende sobre todo porque aún ni existía el término como tal y ya en ellos se ve la necesidad de representarlo. Usándolo incluso como medio político como hicieron Brueghel y el Bosco, que como explica Javier Maderuelo (2006), representan su descontento social. Brueghel representando escenas de la Guerra de Flandes y el Bosco su propia visión del mundo con su consecuente descontento moral.

Es por esto en concreto que he elegido a este grupo de pintores, por la reivindicación que hacen del paisaje en relación con la escena, pero conservando el naturalismo que los caracteriza, pintando escenas de su zona o cargando las imágenes de contenido simbólico al igual que los poetas románticos que recreaban sus sentimientos usando de escenario el paisaje.

Los fondos están tratados con la misma delicadeza que las figuras, llegando a convertirse casi en paisajes autónomos como en el caso de Joachim Patinir, en los que el fondo forma la mayor parte de las escenas. Para ello recurren a recursos como la deformación del paisaje mediante juegos de escalas para poder representar varias escenas a la vez (la anteriormente mencionada narración secuencial).

Plásticamente el que no estén pintados del natural hace resultar el paisaje como si de un conjunto de signos se tratara. Dotándolos del sentido didáctico de la pintura medieval, los paisajes son formados con elementos sintetizados individuales, no como conjunto, las composiciones rígidas a la que acostumbraban se veían también en la representación de estos paisajes, que en comparación con el detallismo de las figuras y arquitecturas de primer plano, destacan aún más el interés por representar el concepto de paisaje y no un fondo cualquiera. En relación a ello he querido hacer una comparación con la cultura china en la cual, como explica François Cheng (2012), la pintura es considerada como sagrada, si tiende nada menos que hacia una espiritualización del universo, porque se basa en una verdadera religión del signo. (pág 238)

Esta comparación entre la pintura china de paisaje y la flamenco-primitiva es desarrollada de manera más extendida en la tesis de M^a Teresa González *La pintura de paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos*.

A lo largo de mi trayectoria he buscado siempre la idealización del paisaje, la deleitación que me produce cada uno de sus elementos en concreto y por separado, de esta manera se acaban convirtiendo en un símbolo resultante de mi experiencia vital con ese elemento, el imaginario colectivo que lo define y mi propia recreación. Cuando pinto un elemento no trato de pintarlo tal como lo veo, trato de pintar mi propia versión mental de él. No quiero que se parezca al árbol que estoy mirando, quiero que represente cómo se supone que tiene que ser, de ahí que se convierta en símbolo.

El signo como elemento paisajístico me empezó a interesar al tratar de representar el elemento a pintar habiéndolo previamente interiorizado bien. No me refiero a la observación exhaustiva de su forma concreta o de la luz que le acompaña, si no el hacerme una imagen mental de lo que yo entiendo por ese elemento, para luego con lo mínimo poderlo representar, como hacen los artistas seguidores del sumi-e.



49



50

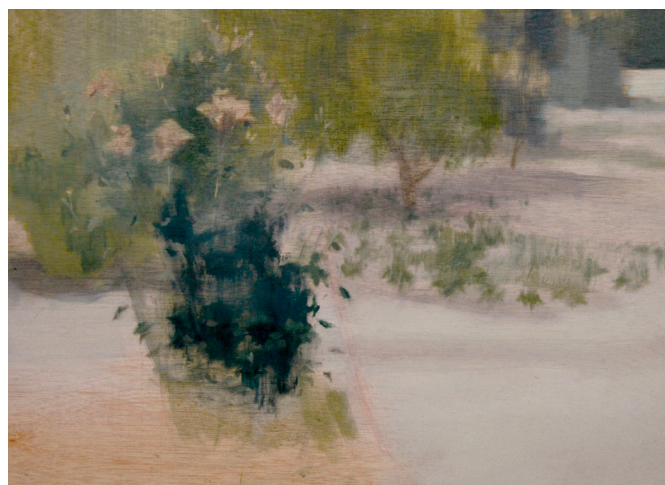
En los últimos años mi trabajo ha girado en torno al desarrollo de un lenguaje pictórico inspirado en el paisaje. A raíz de mis experiencias artísticas en distintos lugares de España (Córdoba, Cataluña y Segovia) he podido amoldar mi lenguaje a las distintas geografías que se me presentaban.

La manera de proceder en mi obra empieza por la contemplación romántica de la naturaleza, a modo de flâneur. De ella surge la necesidad de representar el motivo en el que me recreo. El cuadro es, entonces, el resultado de esta idealización.

Para ello, suelo jugar con el vacío para construir las formas y así extraer la esencia más pura del motivo, siguiendo vertientes artísticas como el Sumi-e, donde prima interiorizar el elemento a representar para luego, con la máxima economía de movimiento, plasmarlo de un solo trazo.

Esta forma de trabajar me lleva a un lenguaje casi minimalista donde cada obra se convierte en el resultado de mi recreación en una rama, cielo o ambiente experimentado.

Utilizo como soporte la madera, ya que me permite rascar, añadir texturas y dejar zonas planas más fácilmente. La técnica que mejor se adapta a mi proceso es el óleo, ya que me permite fundir, borrar, empastar y rascar sobre la tabla. También me interesaron esos pintores ya que es entre ellos que se perfecciona la técnica al óleo usando la tabla como soporte.



51

4. Bibliografía

- Cheng, F. (2012). Vacío y plenitud: el lenguaje de la pintura china. Madrid: Siruela.
- González, M. T. (2005). La pintura de paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos (Tesis doctoral). Recuperada de <http://webs.ucm.es/BUCM/tesis//bba/ucm-t27142.pdf?origin=publicationDetail>
- Maderuelo, J. (2006). El paisaje : génesis de un concepto. Madrid: Abada.
- Mangin, A. (1887). Histoire des jardins anciens et modernes. Tours: Akfred Mame et Fils.
- Martín, J. J. (1978). Historia del Arte. Madrid: Gredos
- Panofsky, E. (1998). Los primitivos flamencos. Madrid: Cátedra
- Toman, R. (1998). El gótico: arquitectura, escultura y pintura. Colonia: Köneman

Imágenes

- 1 Magritte, R. (1960) Las memorias de un santo
- 2 Fragmento de uno de los frescos de la Casa de Livia
- 3 di Bondone, G. (hacia 1296) Fragmento de uno de los frescos de la Basílica de San Francisco de Asís
- 4 Durero, A. (1496) Casa de pescador en un lago
- 5 Bellini, G. (1471-1474) Fragmento del Retablo Pesaro
- 6 Bellini, G. (1471-1474) Retablo Pesaro
- 7 Van Eyck, Jan () Fragmento de Matrimonio Arnolfini
- 8 Anónimo (1480) Fragmento del Retablo mayor del Convento de San Benito de Calatrava
- 9 Della Francesca, Piero () Fragmento de uno de los frescos de San Francisco de Arezzo
- 10 Bocaccio, G. (1351-1352) Decamerón (fragmento de una de sus miniaturas)
- 11 Christus, P. (1465-1470) Fragmento de Mujer joven
- 12 Hieronymus, B. (1490-1450) Fragmento de El Jardín de las Delicias
- 13 Anónimo (1409) Ilustración de Les belles heures du Duc de Berry
- 14 Van Eyck, J. (1435) Fragmento de La virgen del canciller Rollin
- 15 Van Eyck, J. (1435) Fragmento de La virgen del canciller Rollin
- 16 Van Eyck, J. (1428-1432) San Francisco recibiendo los estigmas

- 17 Van Eyck, J. (1432) Fragmento de la Adoración del Cordero Místico del Políptico de Gante
- 18 Van Eyck, J. (1432) Fragmento de la Adoración del Cordero Místico del Políptico de Gante
- 19 Van Eyck, J. (1428-1432) Fragmento de San Francisco recibiendo los estigmas
- 20 Van der Weyden, R. (1445) Fragmento del Tríptico de la Crucifixion
- 21 Van der Weyden, R. (14445) Fragmento de La Visitación
- 22 Christus, P. (1450) Lamentación
- 23 Christus, P. (1465) Natividad
- 24 Christus, P. (1465) Fragmento de Natividad
- 25 Van der Goes, H. (1475-1478) detalle del Tríptico de Portinari
- 26 Van der Goes, H. (1475-1478) detalle del Tríptico de Portinari
- 27 Van der Goes, H. (1475-1478) tabla derecha del Tríptico de Portinari
- 28 Bosch, J. (1490-1450) Fragmento de El Jardín de las Delicias
- 29 Bosch, J. (1512-1515) Panel central del Tríptico del carro de heno
- 30 Bosch, J. (1506) Panel izquierdo del Tríptico de las tentaciones de San Antonio
- 31 Bosch, J. (1510-1515) Las tentaciones de San Antonio Abad
- 32 Bosch, J. (1482) Fragmento de Jerónimo rezando
- 33 Bosch, J. (1494) Detalle panel central del Tríptico de la Adoración de los Magos
- 34 David, G. (1515) Fragmento del Descanso en la huida a Egipto
- 35 David, G. (1515) Fragmento del Descanso en la huida a Egipto
- 36 David, G. La Sagrada familia
- 37 Matsys, Q. (1525) Retrato de un hombre
- 38 Matsys, Q. (1510) Retrato de un canónigo
- 39 Matsys, Q. (1510) Fragmento de Retrato de un canónigo
- 40 Tot Sint Jans, G.(1490) Fragmento de San Juan Bautista
- 41 Tot Sint Jans, G. (1485) Los huesos de San Juan Bautista
- 42 Tot Sint Jans, G. (1490) San Juan Bautista
- 43 Brueghel the Elder, P. (1568) La parábola de los ciegos
- 44 Brueghel the Elder, P. (1565) Paisaje nevado con patinadores y trampa para pájaros
- 45 Patinir, J. (1519-1524) El paso de la laguna Estigia
- 46 Patinir, J. Paisaje en el lago
- 47 Patinir, J. (1519-1524) El paso de la laguna Estigia
- 48 Patinir, J. (1524) Fragmento de San Jerónimo
- 49 Aguilar Santos, R. (2018) El jardín de Carla
- 50 Aguilar Santos, R. (2018) Rosal III
- 51 Aguilar Santos, R. (2017) Rosal

